

<https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-67-83>

СОВРЕМЕННЫЙ «НОВЫЙ ИЕРУСАЛИМ» В СИБИРИ (НА ПРИМЕРЕ ХРАМА СВЯТОГО МУЧЕНИКА ИОАННА ВОИНА НОВОКУЗНЕЦКОЙ ЕПАРХИИ)

К. А. Мурастова

Омский государственный университет имени Ф. М. Достоевского, Россия
zharch@mail2000.ru

**Исследование выполнено при финансовой поддержке
Российского научного фонда, проект № 18-78-10062:
«Воображаемые территории русской идентичности:
случай Палестины XIX–XXI вв.»**

В статье исследуется практика конструирования сакрального ландшафта на примере современного православного храма Святого мученика Иоанна Воина в городе Новокузнецке (2008). Анализ осуществляется в контексте понятий, введённых А. М. Лидовым: «иеротопия» (особый вид творчества, направленный на создание сакральных объектов) и «образ-парадигма» (многослойный комплекс смыслов, являющийся средством коммуникации со зрителем). Применяется понятие «культурно-семиотического трансфера» С. С. Аванесова для объяснения механизма переноса образов Святой земли в современное сакральное пространство. Выбор конкретного предмета исследования обусловлен многослойностью и многозначностью сакрального ландшафта, воспроизводящего одновременно северорусские «Кижи», иерусалимскую «Голгофу» и афонский «Сад Богородицы». Трансфер различных географических и временных топосов Святой земли в единый иеротопический проект вызывает вопросы о причинах, механизмах и необходимости конструирования «Нового Иерусалима». Кроме того, храм известен историей обретения новоявленной иконы, являющейся примером формирующегося образа-парадигмы, что позволяет с помощью антропологических и этнографических методов исследовать взаимодействие верующего с сакральным образом и наполнение его новым смыслом. В статье рассматриваются основные образы-парадигмы храмового пространства: «Голгофа», «Чаша терпения», «Сад Богородицы». Исследуются процесс их создания, а также отношения зрителя с изображением. Текстуальные данные получены методом глубоких личных интервью с участниками и очевидцами создания сакральных объектов, а также путём сбора «вторичных» данных от прихожан храма. Оба источника сообщают информацию о взаимодействии зрителя с изображением и о процессе иеротопического творчества. Среди выявленных свойств исследованного сакрального ландшафта обнаруживаются его многослойность и органицизм (на основе различных временных и «региональных» образов-парадигм складывается интегративный образ «Нового Иерусалима») и его связь со специфическими топосами Святой земли, отчасти возникшая как «явленная», отчасти – сложившаяся в ходе целенаправленного конструирования. Выявляется свойственная восприятию информантов естественная необходимость их присутствия в пространстве сакральной иерусалимской топики, что является частью традиционной православной идентичности.

Ключевые слова: иеротопия, образ-парадигма, культурно-семиотический трансфер, Сибирские Иерусалимы, сакральный ландшафт, Новокузнецк, храм Иоанна Воина, Чаша терпения, Русская Палестина.

MODERN “NEW JERUSALEM” IN SIBERIA (ON THE EXAMPLE OF THE CHURCH OF THE HOLY MARTYR JOHN THE WARRIOR IN NOVOKUZNETSK DIOCESE)

Xeniya Murastova

Dostoevsky Omsk State University, Russia
zharch@mail2000.ru

The article examines the practice of constructing a sacred landscape on the example of the modern Orthodox Church of the Holy Martyr John the Warrior in Novokuznetsk (2008). The analysis concerns the concepts introduced by A. M. Lidov: “hierotopy” (a special type of creativity aimed at creating sacred objects) and “image-paradigm” (a multi-layer complex of meanings that is a tool of communication with the watcher). The concept of cultural-semiotic transfer by S. S. Avanesov is used to explain the mechanism of transferring images of the Holy Land to the modern sacred space. The research is aimed at the multi-layer and multi-meaning sacred landscape, which simultaneously reproduces the North Russian “Kizhi”, Jerusalem “Golgotha” and the Athos “Garden of the Virgin”. The transfer of various geographical and temporal topoi of the Holy Land into a single hierotopic project raises questions about the reasons, mechanisms, and necessity of constructing “New Jerusalem”. Besides, this Church is known for the history of finding a newly appeared icon, which is an example of the image-paradigm, that allows to use anthropological and ethnographic methods to explore the interaction of the believer with the sacred image and to fill it with new meaning. The article describes the main image-paradigms of the temple space: “Golgotha”, “Cup of Patience”, “Garden of the Virgin”. The author explores the process of their creation, as well as the relationship of the watcher with the image. Textual data was obtained by in-depth personal interviews with participants and eyewitnesses of the creation of sacred objects, as well as by collecting “secondary” data from the Church parishioners. Both sources provide information about the interaction of the watcher with the image and the process of hierotopic creativity. The author emphasizes multi-layering and organicism (the integrative image of “New Jerusalem” is constructed on the basis of image-paradigms) as features of the sacred landscape. The article describes the connection of the sacred landscape with the specific topos of the Holy Land. The connection appears as partly vivid and partly constructed. The article shows that informants have a necessity to be in the space of the sacred Jerusalem topos, which is the part of the traditional Orthodox identity.

Keywords: hierotopy, image-paradigm, cultural-semiotic transfer, Siberian Jerusalems, sacred landscape, Novokuznetsk, Church of John the Warrior, Cup of Patience, Russian Palestine.

Рефлексия над визуальными аспектами религиозности актуальна не только в силу «визуального поворота» в современной культуре, но и для православной теологии в целом. Отношение к изображению и зримому опыту в христианстве, как известно, менялось на протяжении веков. Согласно концепции Л. А. Успенского, византийская церковь, пережив в VIII–IX вв. эпоху иконоборчества под влиянием исламского Востока и реставрации дохристианской духовности, выработала в ответ на неё догмат иконопочитания [Успенский 1997, 129–228]. В рамках данного догмата икона указывает на «причастие к Божественной жизни», передает некую духовную реальность, запечатлевает «человека, ставшего подобием Бога» [Успенский 1997, 191–192].

В основе создания (и восприятия) иконописно-художественного образа, по словам другого известного православного теолога Павла Флоренского, всегда лежит визуальный опыт – смысл иконы невозможно описать отвлечённо, его нужно «видеть собственными духовными глазами» [Флоренский 1972, 104]. Подобное отношение к иконическому образу, по мнению ряда исследователей, характерно именно для православного христианства. В католическом богослужении изображение перестало «являть Божественную реальность», т. к. западноевропейское сознание рационализировало связь религиозного опыта с образом [Раевская 2006, 178], а в протестантизме образ оказался утрачен [Успенский 1997, 192]. Ханс Бельтинг, выявляя в католичестве (в отличие от протестантизма) отсутствие запрета на «чтимый образ», признаёт, что образ в католичестве «не смог избежать превращения в произведение искусства» [Бельтинг 2002, 510]. Показателен опыт классификации иконописных образов, проведённой Павлом Флоренским в работе «Иконостас». Начав с разделения икон на *библейские* (опирающиеся на реальность Священного писания), *портретные* (опирающиеся на собственный опыт и память иконописца), *писанные по преданию* (бывшему некогда видению) и *явленные* (писанные по видению самого иконописца), в итоге он называет *все* иконы явленными, «пребывающими в вечности» и «поднимающимися над временем» [Флоренский 1972, 103].

Пространство храма в православии также понимается как органически целостный сакральный ландшафт. Наилучшим образом это восприятие характеризует понятие «*пространственная икона*», употребляемое Алексеем Лидовым: «В конечном итоге весь храм и все образы в нём призваны передать именно «*божественную пространственность*» [Лидов 2009 а, 21] (курсив мой. – К.М.). Сама практика иеротопического творчества понимается как создание сакрального пространства, священность которого предполагает присутствие божественного [Лидов 2009 а, 9], причём зритель также становится частью воссоздаваемого сакрального ландшафта, его «действующим лицом» [Лидов 2009 а, 23]. Иеротопическое творчество, таким образом, понимается как осознанное формирование среды взаимодействия со «священным». Средством коммуникации со зрителем в сакральном пространстве становятся *образы-парадигмы*, иллюстрирующие не отдельные сюжеты, а многослойные теологические конструкции, объединяющие целый ряд символов [Лидов 2009 а, 26–27]. Иеротопический подход позволяет рекон-

струировать творческий процесс создания подобных образов-парадигм и по-новому осмыслить их значение.

Ценный материал для анализа подобных образов-парадигм даёт практика создания так называемых «Новых Иерусалимов». Понятие «Новые Иерусалимы» вошло в научный оборот после публикации в 2009 году сборника статей под таким названием. Редактором-составителем сборника выступил А. М. Лидов, обративший внимание исследователей на феномен воспроизведения сакральной иерусалимской топики и символов Святой Земли далеко за пределами Палестины. Появляющиеся в разные периоды истории во многих городах и странах «Новые Иерусалимы» как сакральные объекты, отождествляемые со Святой Землёй, воспроизводят собой христианскую традицию и становятся «порождающей матрицей христианской культуры» [Лидов 2009 б, 7].

Осмысляя способы организации визуально-семиотического пространства в контексте сакральной топики христианского города, С. С. Аванесов предложил применять понятие «*культурно-семиотический трансфер*» для обозначения специфического метода переноса (или распространения) священного пространства путём создания визуальных аллюзий на исходный (в высшей степени священный) образец [Аванесов 2016, 94]. С. С. Аванесов выделяет три основных типа подобного переноса: *перенос идеи* (воспроизводство ключевых мотивов и значений образа, но не его внешнего вида), *перенос образа* (создание наглядных параллелей и цитирование ключевых форм) и *копирование* как «перенос внешнего вида» [Аванесов 2016, 95–96]. При этом, несмотря на наличие образов-посредников (отражающих различные региональные и исторические традиции) в православных сакральных ландшафтах, в конечном счёте в них воспроизводятся именно иерусалимские коды.

Как происходит культурно-семиотический трансфер образов Святой земли в современный сакральный ландшафт? Ответ на данный вопрос могут дать этнографические методы визуальной антропологии, в том числе диалог с очевидцами появления новых «мест святости» (архитекторами, иконописцами, настоятелями храмов, прихожанами). Подобные методы, очевидно, требуют определённой «настройки оптики», поскольку визуальный контент производится не только информантами, но и тем, кто проводит исследование [Banks 1995]. С одной стороны, исследователь современного сакрального ландшафта имеет возможность задать вопросы не только зрителям, но и создателям иеротопического проекта, что углубляет интерпретацию образа. С другой стороны, применение визуальных методов (особенно фотографирование, видеосъёмка, обращение внимания информанта на тот или иной объект) способно фрагментировать или исказить данные. В связи с этим необходима рефлексия о том, «что, где, как, зачем и почему» попадает в фокус исследователя, а также эксплицитная логика интерпретации визуального [Романов, Ярская-Смирнова 2009, 14–15].

В контексте исследуемого предмета выходом из данной проблемы может стать выявление и анализ доминантных образов-парадигм, а также обращение к этнографическим методам исследования иеротопического творчества. Задавая создателям проекта вопросы «Как появился образ?», «В чём его основная идея и смысл?», «Почему воспроизведена конкретная (простран-

ственная, временная) традиция?», «Как выстраиваются отношения зрителя с сакральным пространством?», наблюдая за литургией и поведением человека в рамках сакрального пространства, мы получаем данные из трёх источников. Эти источники – опыт создателя образа, опыт зрителя (участника священнодействия) и опыт исследователя.

Храм святого мученика Иоанна Воина Новокузнецкой епархии Русской Православной Церкви (построен в 2000–2008 гг.) является одним из примеров малоисследованных формирующих сакральных пространств. Описание храма включено в краеведческие сочинения [Губанова, Мхитарян 2013, 69; Киреева 2012, 62]; также в ряде текстов храм фигурирует в контексте изучения «современного экзорцизма» [Косых 2017]. Однако на сегодняшний день отсутствует его упоминание в контексте исследований иеротопических проектов или создания сакральных ландшафтов.



Ил. 1. Вид на алтарную часть Храма Иоанна Воина со стороны «Сада Богородицы». Фото автора, 2019.

История храма начинается в середине 1990-х годов, в отдалённом от центра Новокузнецка селе Зыряновка ($53^{\circ}48'37.2''$ С.Ш, $87^{\circ}21'19.6''$ В.Д.). Изначально на месте храма находилась естественная возвышенность со зданием старой деревянной школы, где был основан первый приход. В начале 2000-х годов был построен храм в стиле деревянной архитектуры Русского Севера XVII–XVIII вв. (ил. 1). Рядом – ландшафтный парк, часть которого получила название «Сад Богородицы», и поклонный крест, называемый в общине при храме «Голгофой». В 2019 году, на момент экспедиции, рядом с храмом строилась колокольня (ил. 2) и формировался женский монастырь (на июль 2019 года – без официального статуса). Архитектурная концепция

храма разработана архитекторами Светланой и Владимиром Самойловыми [Киреева 2012, 62]. Ландшафтный парк и гора «Голгофа» созданы по замыслу настоятеля прихода с участием матушки Софии и общины при храме.



Ил. 2. Вид на строящуюся колокольню с подъёма на гору «Голгофа».
Фото автора, 2019.

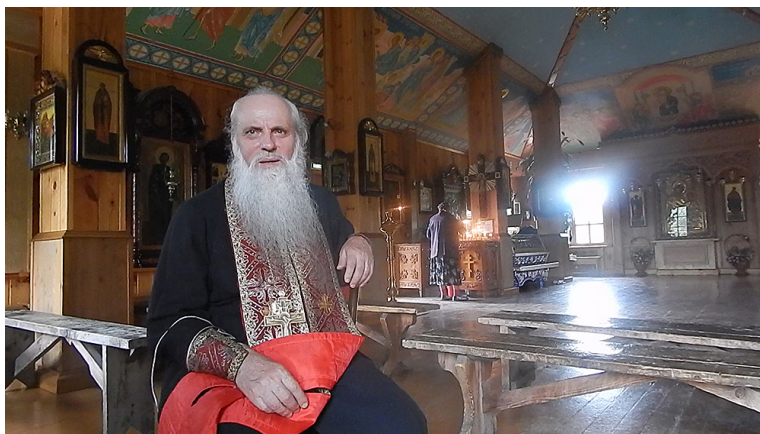
По сообщению о. Василия (ил. 3), он является настоятелем храма с 1999 года [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван]¹. В Новокузнецке иеромонах Василий Лихван известен как один из немногих священнослужителей Русской Православной Церкви, проводящих чин *отчитки* (изгнания бесов). Несмотря на то, что к обряду нередко относятся насторожённо, в том числе в связи с массовостью и доступностью [Косых 2017, 73], на молебны о. Василия приезжают паломники из области, из других регионов России, из-за рубежа. По мнению священника, большое количество прихожан объясняется наличием у него благословения от предшественника, архимандрита Макария, и епископа Кемеровского и Новокузнецкого Софрония, а также длительностью личного опыта совершения чина: «Как сейчас помню, 2 декабря 1996 года была первая отчитка у меня в Спасо-Преображенском соборе <города Новокузнецка>. Вот и выходит, что *наиболее такие древние* – отец Герман в Троице-Сергиевой Лавре и я» [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван] (курсив всюду мой. – К.М.).² Крут потенциальных посетителей службы не является жёстко установленным, что расширяет

¹ При цитировании полевых материалов автора, собранных во время экспедиции в Новокузнецк в июле 2019 года, в квадратных скобках указывается имя информанта глубинного интервью [ПМА 2019: Информант] или кодовый номер информанта, давшего вторичные данные.

² По данным православных сайтов, в России существует несколько священников, проводящих подобный молебен, наличие у них благословения не уточняется. См., например: «Где делают отчитки бесноватых», материалы сайта «Святой источник». URL: <http://svyato.info/new/7620-gde-delajut-otchitki-besnovatykh.html> (дата обращения 15.11.2019).

возможность присутствия на чине людей другого вероисповедания: «Я спрашивал о том, можно ли молиться на отчитке за некрещёных. <Владыка отвечал:> Отец Василий, *молись за всех*, как молился святитель Алексей, который в Орду ездил. – Поэтому приходят и мусульмане, и сектанты, и католики» [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван].

Окружение о. Василия связывает большой поток прихожан с появлением в храме иконы «Чаша терпения» (ил. 4) и неоднократными случаями исцеления рядом с ней и на молебнах [ПМА 2019: матушка София]. Доминантными образами в храмовом пространстве являются упомянутая икона «Чаша терпения», обретенная здесь в 2000 году; окружающий церковь «Сад Богородицы» (ил. 5), названный так по аналогии со Святой Горой Афон, считающейся в православии «уделом Богоматери»; гора «Голгофа» с поклонным крестом (ил. 6). Кроме того, визуальной доминантой, связующей все элементы, можно назвать сам архитектурный облик храма и строящейся рядом с ним колокольни.



Ил. 3. Отец Василий после служения молебна-отчитки (чина изгнания бесов).
Фото автора, 2019.

Участники богослужения обычно посещают все основные объекты на храмовой территории, несмотря на их относительно отдалённое друг от друга расположение в сакральном пространстве. При входе в храмовое пространство прихожанин сначала видит элементы ландшафтного парка в средиземноморской стилистике, погружающие его в исторический контекст раннехристианских топосов. Затем зримой доминантой становится деревянная архитектура, отсылающая к средневековой Руси. Попадая на богослужение, прихожанин становится частью православной литургии, которую также можно понимать как часть «пространственной иконы», и сам становится участником и причастником сакрального пространства³.

³ Так, например, по словам А. М. Лидова, «зритель, обогащённый коллективной и индивидуальной памятью, <...> в определённой степени участвует в создании пространственного образа» [Лидов 2009 а, 291].

Чин отчитки занимает несколько часов. До него, после него или во время перерыва многие поднимаются к «Голгофе», расположение которой к западу от храма является аллюзией на топику иерусалимского прототипа. Подъём к поклонному кресту и возвращение обратно занимает от 10–15 до 30 минут – в зависимости от физического состояния и от того, сколько времени человек проводит наверху [ПМА 2019: информанты 1–6]. Для ряда информантов посещение околхрамового пространства само по себе становится сакральным опытом; иногда такие люди приходят на «Голгофу» или в «Сад Богородицы» как к «месту силы», даже когда не проводится богослужение [ПМА 2019: информанты 3–6].

Богослужение

Отчитка проводится о. Василием еженедельно по понедельникам и четвергам, занимая несколько часов дневного богослужения. На молебны приезжают не только одержимые с проявлениями «бесноватости», но и люди, страдающие от зависимости, депрессии, семейных или личных проблем, а также просто прихожане храма. Среди участников молебнов распространены представления о том, что болезнь или зависимость могут являться следствием «бесовского наведения» [ПМА 2019: Информант 2], «греховности» [ПМА 2019: Информанты 1, 4]. Некоторые приходят на молебны в качестве «профилактической» меры или так как им просто нравится служба у отца Василия [ПМА 2019: Информанты 3–5].

Во время наблюдения на молебне находилось около 45–50 человек. Такое количество людей практически полностью занимает пространство небольшого зала в восточной части храма, где проводится чин. В этом же зале в иконостасе присутствует одна из версий чудотворной иконы «Чаша терпения», написанная иерусалимским мастером [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван]. Первая (и более известная) версия новоявленного образа, созданная Владимиром Шубенкиным, располагается в западной части храма, в отдалении от места, где проходит чин отчитки.

Образ «Чаша терпения»

Историю чудесного обретения иконы «Чаша терпения» о. Василий относит к 2000 году. По словам очевидцев, на стекле у входа в храм выступило радужное изображение, в очертаниях которого угадывался силуэт Богородицы с Младенцем. В 2005 году образ на стекле разбили: «Больной во время отчитки начал бесноваться – и сапогом ударил стекло, в котором образ был, и оно рассыпалось» [ПМА 2019: матушка София].

Остались фотографии образа на стекле и письма людей, получивших исцеление. В начале 2000-х годов, до того как образ на стекле разбили, свидетельства чудотворности иконы появляются и в местной прессе: верующие прикладывают фотографию оконного стекла с образом «к больным местам», кладут фотоснимок «под подушку», молятся, глядя на изображение, веря в получение молитвенной помощи Богородицы [Деникина 2004, 20]. Всеобщего прославления иконы в Русской Православной Церкви на

момент экспедиции (лето 2019) не проводилось, но планировалось представить в Святейший Синод письменные свидетельства из архива храма. При этом о. Василий отмечает, что икона в любом случае останется значимой святыней: «Эти формальности – общая она или не общая <не важны>. Главное, чтобы она помогала. Видите, сколько там на ней золота висит? <...> Уже люди акафисты пишут. В Мурманской области по благословению местного владыки написан акафист» [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван].



Ил. 4. Икона «Чаша терпения» с украшениями, оставленными прихожанами в память об исцелении. Фото автора, 2019.

В результате взаимодействия прихожан с образом на нём возникает дополнительный «семантический» слой – в память, благодарность или прошение об исцелении люди оставляют иконе драгоценность. Изображение оказывается связано со множеством персональных нарративов, которые становятся частью единого сакрального образа. Каждое украшение воспринимается зрителем как чья-то история терпения, исцеления, обретения веры, спасения и т. д. Возможно, материальные знаки личных историй подтверждают для верующего молитвенную силу иконы.

Первый иконографический образ по фотографии проступившего на стекле изображения иконописец Владимир Шубенкин писал около года. При этом большую часть времени заняла подготовка к написанию. Икона была создана примерно за неделю, во время Великого поста, и доставлена в храм крестным ходом [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван]. Название, по словам очевидцев, появилось от одной из молящихся: «Женщина с Алтая, у её ребенка десяти лет было заболевание крови, – и вот она приехала на службу, она очень сильно молилась, сама беременная ещё была, и ей было открыто, что “Чаша терпения”. <...> Так икона Чашей терпения и осталась» [ПМА 2019: матушка София]. «Открытое» название иконы женщина не стала сооб-

щать священнику сразу, но написала о нём позднее в письме, которое сохранилось в архиве [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван].

В объяснениях матушки Софии видна рефлексия о необходимости явления образа: «Потому что сам <...> Господь знал, что изопьёт чашу. Ну и нам в наше время – всё дозволено, а терпения у нас ни у кого нету, начиная со стара, и с млада – и также все мы не терпим. Не умеем терпеть» [ПМА 2019: матушка София]. Вседозволенность (которую можно понимать и как размытость норм морали, и как доступность материальных и духовных благ), очевидно, не может избавить человека от страдания. В свою очередь, в современном человеке нет необходимого терпения, готовности принять испытание.

Как иконографический тип икона, на первый взгляд, обладает внешним и семантическим сходством с сюжетом иконы «Неупиваемая чаша» (1878), которая содержит те же три основных визуальных компонента (Богородица, чаша, Младенец) и почитается как чудотворная, в том числе при борьбе с болезнями и зависимостями. По предположению исследователей, «Неупиваемая чаша», в свою очередь, восходит к типу богородичной иконы «Никейская» (появившейся ещё в IV веке) и может считаться «результатом эволюции» этого изображения, так как изменился молитвенный жест рук Богородицы и исчез свиток в руках младенца [Козлова 2011, 55]. Однако настоятель храма не проводит подобной параллели при ответе на вопрос о происхождении и прототипах образа. Сюжет «Чаши терпения», по мнению о. Василия Лихвана, является единственным в своем роде. При осмыслении возможных параллелей настоятель упоминает икону «Моление о чаше», ссылаясь на мнение иерусалимского иконописца: «Он, когда её писал, сказал, есть две таких иконы «Моление о чаше» и ваша «Чаша терпения», где Господь смотрит в чашу. Обычно на всех иконах ведь Господь смотрит прямо и благословляет людей. А он смотрит в чашу почему? Он должен испить эту чашу за весь род человеческий (и пострадать)» [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван]. Вряд ли отец Василий не знает об иконе «Неупиваемая чаша»; однако он соотносит «Чашу терпения» с совсем другим сюжетом, в котором нет Богородицы, а Иисус предстаёт во «взрослом» облики. Размышляя об их связи, отец Василий фокусируется не на внешнем сходстве изображений, а на отношениях самого Христа с чашей и на евхаристическом смысле этого образа.

О какой жертве идёт речь в сюжете-прототипе? Новозаветный сюжет «Моление о чаше», который воплощён в произведениях многих европейских живописцев и (реже) в православной иконописи, как известно, повествует о молитве Иисуса Христа в Гефсиманском саду в ночь перед тем, как Его схватывают стражники [Дубровина 2010, 167–168]. Сам образ чаши нередко встречается в Библии – как в Ветхом (например, Ис 51:17, 22; Иер 25:15–17; Иез 23:31–34), так и в Новом Завете (Матф 26:38–44; Марк 14:32–40) – как символ страданий и испытаний. Таким образом, можно заключить, что сюжет «Чаши терпения» ассоциируется у создателей сакрального пространства, в котором она находится, со страданиями Христа и Богородицы, идеями долготерпения, искупления, надежды на спасение. На взаимодействие прихожан со священным образом при этом влияет дополнительный визу-

альный ряд, связанный с оставленными иконе «артефактами» – в память об исцелении или о другом эмоциональном опыте.

Примечательно, что, по мнению о. Василия, образ «Чаша терпения» характеризует сакральный ландшафт храма в целом: «Люди, посещающие наш храм, сравнивают его с чашей: по форме расположения, по внутреннему и внешнему убранству» [Изенкина 2015, 3]. Фокусировка внимая священником, ведущим литургию, на таком опыте участников богослужения подтверждает единство сакрального ландшафта.

«Голгофа» и «Сад Богородицы»

Двумя другими доминантами сакрального ландшафта являются «Сад Богородицы» и гора «Голгофа» с поклонным крестом, названные так общиной при храме. Место, где находится храм, располагается на возвышенности, недалеко от села Зыряновка и шахты «Зыряновская», где в 1997 году произошла авария (взрыв метана). Объясняя необходимость появления «Сада Богородицы», матушка София ссылается не только на историко-культурные, но и на утилитарные факторы: «И с той, и с другой стороны здесь были шахты. Когда много шахтёров здесь погибло, одну шахту затопили. Там пожар был, и очень долго горело. Сейчас уже года два не работает и с другой стороны шахта. <...>. И здесь <над “Садом Богородицы”> видите, какой перепад <высоты>, и поэтому нам надо было подпорные стенки делать. И нам подсказали, что можно это сделать вот таким образом» [ПМА 2019: матушка София].



Ил. 5. «Сад Богородицы» перед алтарной частью храма.

Фото автора, 2019.

В новокузнецкой прессе опубликован рассказ о. Василия о проблемах благоустройства храма, в котором он проводит параллели с Афоном и Иерусалимом: «Если взять гору Афон – там такая же проблема. Там её решают с помощью подпорных стен. Мы также задумались: как <...>

в конечном итоге получить не только защиту и удобство, но и красоту <...>. Мы не просто возвели габионы, которые выполняют защитную функцию, но и постарались всё организовать так, чтобы у нас возникла красота Иерусалима» [Изенкина 2015, 3]. Каскад каменной кладки в средиземноморском стиле с прудами и экзотическими растениями действительно как бы «подпирает» алтарную часть возвышающегося над ним деревянного храма, выполняя, таким образом, эстетическую функцию, функцию культурно-сакрального трансфера (переноса образов Святой земли в сакральное пространство храма) и утилитарные задачи.

С северной стороны (по дороге, ведущей от храма на запад) поднимается естественная возвышенность, прозванная местными Афонькиной горой [ПМА 2019: Информанты 5–6]. На возвышенности – искусственная насыпь с видом на окрестности, оформленная каменной кладкой и венчающаяся поклонным крестом. К горе провели дорогу и назвали её «Голгофой». Помимо расположения в западной части сакрального ландшафта с иерусалимским прототипом, новокузнецкую Голгофу объединяет образ креста, который в сознании информантов сам по себе является «Голгофой»: «Крест есть крест – и поклониться, и помолиться можно в тишине. Крест – это же Голгофа, это идёт испокон веков. В Иерусалиме Голгофа, где Господь был распят. Поэтому как бы в народе принято “Голгофа” называть. Везде же на иконах изображается возвышенность и Голгофа» [ПМА 2019: матушка София].



Ил. 6. Гора «Голгофа» (подъём от храма).

Фото автора, 2019.

Иеромонах Василий, отвечая на вопрос о том, как Голгофа появилась в сакральном пространстве, отмечает, что такое решение предопределило само расположение храма. При этом в воспоминаниях настоятеля фиксируется личный опыт созерцания Святой земли на месте будущего сакраль-

ного ландшафта: «Когда меня сюда только привезли, сказали – вот там, на той горе будешь настоятелем. Везут меня, как сейчас помню, благодатное такое было состояние. <...> Когда я приехал сюда, помню, вошёл в храм, тут шла служба. Было несколько человек. И мне так показалась благодатной эта служба – такая тишина. А потом я пошёл на гору туда, поднялся, сюда смотрю, а этот храм получается внизу, а мы наверху. И у меня такое ощущение было, я иду – и мне кажется, я за небо зацеплюсь. Под самым небом иду. <...> Здесь как будто град, а там, когда его <Христа> вели на распятие, тоже за градом Иерусалимом была Голгофа» [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван].

Символическое содержание сакрального пространства выстраивается, таким образом, вокруг топосов Святой земли. При этом в одном сакральном ландшафте сосуществуют Палестина, Афон, Кизи, национальные русские святыни и обретенный в самом храме лик Богородицы с «Чашей терпения», имеющий свою драматургию, связанную с эмоциональным контекстом чина отчитки, проводимого настоятелем, чувствами прихожан, историями их молений и исцелений. Можно предположить, что перечисленные образы становятся посредниками, через которые (в разных исторических традициях) происходит репликация иерусалимской Святой земли и передача религиозного опыта. Трансфер образов Святой Земли позволяет осуществлять перенос в сакральное пространство архетипических сакральных топосов, ассоциируемых с особой святостью. Связь сакрального ландшафта с местами памяти раннехристианской истории, возможно, усиливает в восприятии верующих молитвенное воздействие, а также помогает конституировать традиционную православную идентичность.

Храм и колокольня

Стилистика деревянного зодчества погоста Кизи XVII–XVIII вв. образует одну из трёх основных архитектурных доминант данного сакрального пространства. Решение построить храм именно в этом стиле принималось настоятелем совместно с архитектором Владимиром Самойловым. В стоявшем на месте храма здании старой спортивной школы изначально отсутствовали коммуникации, многие материалы приходилось закупать самостоятельно. Деревянный храм стал строиться на средства прихожан в 2000 году. Первая крупная сумма была пожертвована предпринимательницей, излечившейся от рака [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван].

Одной из проблем при постройке, по словам информантов, стали трудности в воспроизводстве традиций, которые обнаруживались при попытке выстроить «достоверный» образ Кижей: «Тяжело давалась работа. Специалистов нет, утрачено много. Потому что вот купола все и шатёр сам – за основу Кизи взяты – и даже в архивах не находилось, как именно делать лемех. Лемех осиновый, его ничем не покрывали – но когда солнечная погода, он серебрится» [ПМА 2019: матушка София].

Возведение храма на пожертвования продолжалось восемь лет. В 2008 году церковь была завершена и освящена в честь святого мученика Иоанна Воина. Образ святого эпохи Юлиана Отступника, покровительствовавшего христианам в период реставрации язычества, находится в иконостасе.

Ещё один святой воин, занимающий значимое (по размеру) место во внутреннем пространстве храма – Георгий Победоносец, чей образ написан на Афоне. Настоятель, рассказывая об этой иконе, проводит параллели между историями о чудесном обретении «Чаши терпения» и оригинальным прототипом изображения Георгия Победоносца: «Мы молились у иконы, которая тоже была чудесным образом обретена. Оказалось, в Палестине сошёл образ Георгия Победоносца на эту доску <...>. Это было предсказание такое, что там, в Палестине будет война, и иноверцы сожгут этот храм, и чтобы не осквернили этот образ, изображение переместилось туда. И когда уже всё это произошло, <началось> как у нас с иконой Божией матери – кто верит, кто не верит» [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван].

Всего в храме находится около пятисот святынь [ПМА 2019: иеромонах Василий Лихван, матушка София] – в основном частицы святых мощей, среди которых есть как русские, так и афонские и иерусалимские. Однако центральным образом-парадигмой в иконографическом пространстве, очевидно, является икона «Чаша терпения» и, в целом, образы Богородицы и Христа.

Подводя итоги, можно сделать вывод, что интегральный сплав старорусских и раннехристианских традиций, сочетание палестинской и заонежской стилистики порождает действительно многослойный, но при этом целостный и непротиворечивый набор смыслов и ассоциаций. «Голгофа», «Сад Богородицы», «Храм как Град Иерусалим», образ «Чаши» связывают сакральный ландшафт общим комплексом идей о страдании и терпении, обретении веры, исцелении, искуплении. Прихожанин, становясь частью этого сакрального пространства, попадает в иерусалимский контекст, усиливающий святость и молитвенную силу сибирской пространственной иконы. При этом возникает параллель между Палестиной как Святой Землёй и святостью Русского Севера. Русская идентичность как бы «обнаруживается» в иерусалимской Палестине. На основе различных исторических и географических образов-парадигм, следовательно, складывается единый, непротиворечивый образ «Нового Иерусалима». Объясняя необходимость его возникновения, создатели пространства опираются на естественные предпосылки (географическое расположение) и явленный сакральный опыт.

Механизм данного процесса, на наш взгляд, можно объяснить особенностями исторического сознания и исторического нарратива, о которых говорили Х. Уайт и Ф. Анкерсмит. «Естественность» обращения к сакральной иерусалимской топике, отсутствие рефлексии на тему уместности её включения в современный сакральный ландшафт, в терминологии Ф. Анкерсмита, можно назвать *репрезентацией*. Репрезентированное прошлое предстаёт «именно таким, каким оно репрезентировано», и не может противоречить реальности [Анкерсмит 2003, 246], что позволяет создавать целостный, непротиворечивый образ истории. В терминологии автора теории исторического нарратива Х. Уайта, воссоздание такого образа истории является *органистической* исторической парадигмой. Органицистские

нарративы интегративны. Детали исторического поля в них изображаются в рамках синтетического процесса, «собирающего» в историческом поведении образ целого в противоположность «рассеивающему» формизму [Уайт 2002, 34–35].

Для традиционной православной идентичности (особенно в условиях исторических разрывов) целостный, непротиворечивый образ истории, возможно, является насущной необходимостью. Трансфер иерусалимских топосов интегрирует верующего в «вечное» время и пространство Святой Земли. Чудотворность (в силу наличия явленной иконы и происходящих рядом с ней исцелений) и преумножение сакрального содержания пространства (за счёт разных региональных и исторических образов-парадигм, а также литургического воздействия) усиливает эмоциональное вовлечение прихожанина в процесс иеротопического творчества и делает его самого органичной частью творимого сакрального ландшафта.

БИБЛИОГРАФИЯ

- Аванесов 2016 – Аванесов С. С. Сакральная топика русского города // ПРАЕНМА. Проблемы визуальной семиотики. 2016. № 1 (7). С. 71–114.
- Анкерсмит 2003 – Анкерсмит Ф. Р. История и тропология: взлет и падение метафоры / Пер. с англ. М. Кукарцева, Е. Коломоец, В. Катаева. Москва, 2003.
- Бельтинг 2002 – Бельтинг Х. Образ и культ. История образа до эпохи искусства / Пер. с нем. К. А. Пиганович. Москва, 2002.
- Губанова, Мхитарян 2013 – Святыни Кузбасса / Сост. Н. Губанова, Л. Мхитарян. Кемерово, 2013.
- Деникина 2004 – Деникина С. Оконное стекло исцеляет от болезней // Московский комсомолец в Новокузнецке. 2004. № 1. С. 20.
- Дубровина 2010 – Дубровина К. Н. Энциклопедический словарь библейских фразеологизмов. Москва, 2010.
- Изенкина 2015 – Изенкина М. Необыкновенное чудо // Новокузнецк. 2015. № 33 (823). С. 3.
- Киреева 2012 – Киреева Т. Н. Достопримечательности Новокузнецка: здания, мемориалы, скульптурные памятники, памятники природы. Новокузнецк, 2012.
- Козлова 2011 – Козлова И. Д. К опыту осмысления эволюции православной иконографии: о Богородичной иконе «Никейская» – «Бысть чрево Твое святая трапеза...» // Вестник Томского государственного университета. Культурология и искусствоведение. 2011. № 2. С. 52–58.
- Косых 2017 – Косых Е. С. Экзорцизм в христианстве: pro et contra // Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2017. № 10 (84). Ч. 2. С. 72–74.
- Лидов 2009 а – Лидов А. М. Иеротопия. Пространственные иконы и образы-парадигмы в византийской культуре. Москва, 2009.
- Лидов 2009 б – Новые Иерусалимы. Перенесение Святой Земли как порождающая матрица христианской культуры // Новые Иерусалимы. Иеротопия и иконография сакральных пространств / Под ред. А. М. Лидова. Москва, 2009. С. 5–10.
- Раевская 2006 – Раевская Н. С. Священные изображения и изображения священного в христианской традиции // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 6. 2006. Вып. 2. С. 172–178.

- Романов, Ярская-Смирнова 2009 – Романов П. В., Ярская-Смирнова Е. Р. Взгляды и образы: методология, анализ, практика // Визуальная антропология: настройка оптики. Москва, 2009. С. 7–16.
- Флоренский 1972 – Священник Павел Флоренский. Иконостас // Богословские труды. Сб. 9. Москва, 1972. С. 83–148.
- Уайт 2002 – Уайт Х. Метаистория: историческое воображение в Европе в XIX веке / Пер. с англ. под ред. Е. Г. Трубиной, В. В. Харитоновой. Екатеринбург, 2002.
- Успенский 1997 – Успенский Л. А. Богословие иконы Православной церкви. Коломна, 1997.
- Banks 1995 – Banks M. Visual Research Methods // Social Research Update. 1995. № 11. URL: <http://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU11/SRU11.html>.

REFERENCES

- Avanesov 2016 – Avanesov S. S. Sacred Topics of Russian Cities. ПРАΞΗΜΑ. *Journal of Visual Semiotics*. 2016. 1 (7). P. 71–114. In Russian.
- Ankersmit 2003 – Ankersmit F. R. History and Tropology: The Rise and Fall of Metaphor. Transl. into Russian by M. Kukartsev, E. Kolomoets, V. Kataev. Moscow, 2003.
- Banks 2001 – Banks M. Visual Research Methods. *Social Research Update*. 1995. 11. URL: <http://sru.soc.surrey.ac.uk/SRU11/SRU11.html>.
- Belting 2002 – Belting H. Bild und Kult. Eine Geschichte des Bildes vor dem Zeitalter der Kunst. Transl. into Russian by K. A. Piganovich. Moscow, 2002.
- Denikina 2004 – Denikina S. Window Glass Heals from Diseases. *Moskovsky Komsomolets in Novokuznetsk*. 2004. 1. P. 20. In Russian.
- Dubrovina 2010 – Dubrovina K. N. Encyclopedic Dictionary of Biblical Phrasemes. Moscow, 2010. In Russian.
- Florensky 1972 – Florensky P. Iconostasis. *Theological Works*. Vol. 9. Moscow, 1972. P. 83–148. In Russian.
- Gubanova, Mkhitarayan 2013 – Shrines of the Kuzbass. Compiled by N. Gubanova, L. Mkhitarayan. Kemerovo, 2013. In Russian.
- Izenkina 2015 – Izenkina M. An Extraordinary Miracle. *Novokuznetsk*. 2015. 33 (823). P. 3. In Russian.
- Kireeva 2012 – Kireeva T. N. Sights of Novokuznetsk: Buildings, Memorials, Sculptural Monuments, Natural Monuments. Novokuznetsk, 2012. In Russian.
- Kosykh 2017 – Kosykh E. S. Exorcism in Christianity: Pro et Contra. *Historical, Philosophical, Political and Law Sciences, Culturology and Study of Art. Issues of Theory and Practice*. 2017. 10 (84). Part 2. P. 72–74. In Russian.
- Kozlova 2011 – Kozlova I. D. To the Experience of the Conception of the Orthodox Iconography Evolution: About “The Mother of God Nikeyskaya”. *Tomsk State University Journal of Cultural Studies and Art History*. 2011. 2. P. 52–58. In Russian.
- Lidov 2009 a – Lidov A. M. Hierotopy. Spatial Icons and Image-Paradigms in Byzantine Culture. Moscow, 2009. In Russian.
- Lidov 2009 b – Lidov A. M. New Jerusalems. Transferring of the Holy Land as Generative Matrix of Christian Culture. *New Jerusalems. Hierotopy and Iconography of Sacred Spaces*. Ed. by A. M. Lidov. Moscow, 2009. P. 5–10.
- Ouspensky 1997 – Ouspensky L. A. The Theology of the Icon of the Orthodox Church. Kolomna, 1997. In Russian.

- Raevskaya 2006 – Raevskaya N. S. Sacred Images and Images of the Sacred in the Christian Tradition. *Vestnik of Saint-Petersburg University. Series 6*. 2006. 2. P. 172–178. In Russian.
- Romanov, Iarskaia-Smirnova 2009 – Romanov P. V., Iarskaia-Smirnova E. R. Views and Images: Methodology, Analysis, Practice. *Visual Anthropology: Optics Tuning*. Moscow, 2009. P. 7–16. In Russian.
- White 2002 – White H. Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe. Transl. into Russian by E. G. Trubina, V. V. Kharitonov. Ekaterinburg, 2002.

*Материал поступил в редакцию 30.04.2020,
принят к публикации 01.06.2020*

Для цитирования:

Мурастова К. А. Современный «Новый Иерусалим» в Сибири (на примере храма святого мученика Иоанна Воина Новокузнецкой епархии) // Визуальная теология. 2020. № 1. С. 67–83. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-67-83>.

For citation:

Murastova X. A. Modern “New Jerusalem” in Siberia (on the example of the Church of the Holy Martyr John the Warrior in Novokuznetsk diocese). *Journal of Visual Theology*. 2020. 1. P. 67–83. DOI: <https://doi.org/10.34680/vistheo-2020-1-67-83>.